

Юлия Котариди / YULIYA KOTARIDI

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0517-9188>

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

РЕЦЕПЦИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ ВЕРСИИ ТРАДИЦИОННОГО СЮЖЕТА ОБ АМУРЕ И ПСИХЕЕ В ПОЭМЕ И. Ф. БОГДАНОВИЧА «ДУШЕНЬКА» (1783)

On the Reception of the French Version of Cupid and Psyche Plot in the Poem of Ippolit Bogdanovich “Dushenka” (1783)

Ключевые слова: компаративистика, миф, сказка, классицизм, барокко, рококо, трагестия

KEYWORDS: comparative literary, myth, fairy tale, classicism, baroque, rococo, travesty

ABSTRACT: The subject of this paper is the transformation of poetics of Cupid and Psyche plot in its national and historical modifications in French and Russian literatures of the 17th–18th centuries. The methodology of the analysis is based on mythological studies (K. Lévi-Strauss, J. Frazer, A. N. Veselovsky, A. F. Losev) and genre studies (M. M. Bakhtin, S. S. Averintsev, E. M. Meletinsky, etc.). This paper examines the genre of J. de La Fontaine’s and his follower Ippolit Bogdanovich’s versions of the plot and the interrelation of various literary styles in their poetics. The genre of the French and Russian versions absorbs the elements of Classicism, Baroque and Rococo which are combined in syncretic unity. The transformation of the tale of Cupid and Psyche leads La Fontaine and Bogdanovich to the creation of a hybrid genre in which the initial version of the plot is exposed to travesty and revaluation.

Традиционные сюжеты – богатый материал для исследований как синхронического, так и диахронического характера. С одной стороны, они сохраняют в себе «ядро» вневременного содержания, к которому можно апеллировать, с другой – позволяют рассмотреть аспекты проникновения социально-исторической, культурной реальности в художественный мир текста.

Традиционные сюжеты могут трансформироваться в любом жанре в соответствии с его закономерностями. Они демонстрируют удивительную гибкость, распадаясь на мотивы, образы или, напротив, взаимодействуя между собой. Зачастую сюжетные вариации воспроизводят опыт нескольких поколений освоения сюжета, каждое из которых прибавляет к исходной трактовке что-то новое. Диалектика современного и изначального, открытость различным влияниям предопределяет особый интерес исследователей к этим структурам.

Сказка об Амуре и Психее представляет один из самых популярных «вечных» сюжетов в истории мировой культуры. Она вызывала восхищение Гердера и Гете, служила сюжетом многочисленных памятников изобразительного искусства: картин Рафаэля, Рубенса, скульптур Кановы, графики Ф. Толстого. В мировой литературе традиционный сюжет об Амуре и Психее также представлен множеством версий. Вслед за Апулеем к нему обращаются Фульгенций, П. Кальдерон, Ж. де Лафонтен, Ж. Б. Мольер, И. Ф. Богданович, Дж. Китс, Г. Гейне, Э. По, Е. Жулавский, К. С. Льюис и многие другие.

Огромная популярность апулеевского источника в европейской литературе обусловлена, прежде всего, мифопоэтической основой его сюжета. В основе текста апулеевской сказки – сюжет о потерянных мужьях и жёнах, тотемистический мотив о браке красавицы со сказочным существом, временно сбросившим звериную оболочку. Один из самых архаичных в мировом фольклоре, этот сюжет повествует о том, как девушка выходит замуж за тёмное существо и, нарушая табу, глядит на него, в результате чего её муж исчезает, после чего следуют долгие поиски, испытания, и, наконец, благополучное воссоединение супругов.

Устойчивый интерес к традиционному сюжету об Амуре и Психее демонстрирует литература Нового времени. В XVII столетии, в «золотой век» придворной культуры и изысканной галантности, сказка Апулея привлекает внимание французского поэта Жана де Лафонтена, который в 1669 году создаёт прозаическую повесть со стихотворными вставками «Любовь Психеи и Купидона». Выбор сюжета об Амуре и Психее становится закономерным не только с точки зрения литературного процесса того времени, но и соответствует эстетическим принципам самого Лафонтена.

Классицизм с его ориентацией на античный образец, отдавал предпочтение традиционным сюжетам. Но и сам Лафонтен, во многом сохранивший связь с поэтикой Ренессанса, зачастую предпочитает для переработки в своих «Сказках» новеллы фривольного содержания Дж. Боккаччо, Апулея и Петрония. Гривуазный античный сюжет становится отличным полем для игры французского писателя, лукавый скептицизм которого в полной мере иллюстрирует настроение изящной эпохи Людовика XIV.

Текст Лафонтена создаётся на стыке нескольких художественных методов. Выбор сюжета и его рационализация роднят «Любовь Психеи и Купидона» с эстетикой классицизма, богатство риторических средств и композиция – с поэтикой барокко, игровое начало, развлекательная установка и гедонизм – с рококо. Несмотря на обилие мифологических аллюзий и стремление к декорированию сюжета, «Любовь Психеи и Купидона» являет собой в латентном виде великолепную картину галантного века.

Как известно, «произведение не может повторяться, как повторяются его элементы» (Палиевский, 1979, 6). Отстаивая оригинальность собственной

версии, Лафонтен претендует на некоторую свободу в трактовке античного сюжета, в котором он заимствует «лишь сюжет и ход рассказа, но это самое важное, остроумное и лучшее, что есть в повествовании» (Лафонтен, 1964, 12). Используя рамочную композицию, французский автор рассказывает собственный, во многом рокайльный вариант сказки об Амуре и Психее, которую литератор Полифил зачитывает на фоне версальских пейзажей, создавая тем самым эффект иллюзорности происходящего.

Исследователи отмечают, что в литературе Возрождения, классицизма и барокко «автор выражает себя в первую очередь через жанр», при этом «стиль понимается как жанровый разграничитель...» (Аверинцев 1994, 28). Именно в области стиля Лафонтен видит оригинальность собственного текста: «Сюжет мне дал Апулей, на мою долю же выпала лишь забота о форме, то есть о выборе слов» (Лафонтен 1964, 11). В зарубежном литературоведении также возникает оживленная дискуссия вокруг жанрового определения текста. Стоит отметить, что жанровая дефиниция Лафонтена: «une fable contée en prose» (басня, рассказанная в прозе), однако, совершенно не противоречит первоисточнику: в сказке Апулея эта дефиниция используется дважды («басни старушечьи», «прекрасная повесть» («bella fabella»)).

Жанровая размытость и неточность авторского определения «басня, рассказанная в прозе» обусловлена и тем, что произведение Лафонтена представляет собой прозиметр, прозу со стихотворными вставками. Такая смесь прозы и стихов – характерная форма менипповой сатуры, представленная, например, в «Сатириконе» Петрония. «Любовь Психеи и Купидона» сближается с *satura menippea*: прозиметрическая структура текста, эстетические споры Полифила и его друзей, вынесенные автором за рамку основного сюжета, напоминают тот самый вид диатрибы, в которой автор обращается к публике – спорит с воображаемым противником, пересыпая рассказ шутками из поэтов.

«Любовь Психеи и Купидона» – своеобразная литературная игра, как по форме, так и по содержанию. С первоисточником текст Лафонтена связывает ироническая тональность, психологизм, сравнительно небольшой объем, стремление к орнаментальности и тонкое изящество языка, мягкая ирония и утончённая чувственность. Не изменяя сюжетной схемы сказки об Амуре и Психее, Лафонтен лишь развивает мотивы античной сказки, усиливая игровое начало, и значительно трансформируя композицию. Французский автор распространяет апулеевское повествование, украшая его множеством фантастических деталей. Однако, связываясь с действительностью галантного века, мифологический пласт осознается всё больше, как условность, лишаясь в эпоху Декарта своей мистической таинственности.

Близость исторического и литературного контекста эпох Людовика XIV и Екатерины II обуславливают сходство научной дискуссии, затрагивающей

поэму И. Ф. Богдановича «Душенька» (1783). Произведение Богдановича довольно подробно рассмотрено в классических работах Г. А. Гуковского, Д. Д. Благого, а также в исследованиях Л. Е. Татариновой, О. Б. Лебедевой, И. З. Сермана, А. Л. Зорина. Жанровая природа текста становится одной из главных дискуссионных задач исследователей, которые отмечают сочетание ирои-комической и бурлескной разновидности в повествовательной ткани поэмы.

Актуализация сюжета об Амуре и Психее в XVIII веке в России связана с множеством историко-культурных факторов. Система просвещенного абсолютизма, пышный двор монарха и творческая личность Екатерины II и Людовика XIV формируют в разное время сходный тип культуры. Русская литература XVIII века, как и французская литература XVII складывается в рамках классицистической поэтики. Классическая литература для нее – образец, источник обогащения жанров, мотивов, изобразительно-выразительных средств.

Начиная с 50-х годов XVIII столетия, интерес к античной культуре постепенно возрастает. В это же время помимо воздействия античности Россия испытывает сильнейшее французское влияние. Интенсивные русско-французские связи оказывают влияние и на рецепцию сюжета об Амуре и Психее, известного через французскую обработку. «Любовь Психеи и Купидона» в переводе Дмитриева-Мамонова появляется уже в 1769 году, полный перевод «Метаморфоз» Апулея, выполненный Е. Костровым спустя одиннадцать лет, также способствует рецепции в русской литературе сюжета об Амуре и Психее.

«Душенька» Богдановича издаётся огромными тиражами вплоть до 40-х годов XIX века и во многом опережает свое время, закладывая основу для сентименталистов и будущей поэзии Пушкина, Батюшкова и других. Неслучайно самая знаменитая фраза поэмы «Во всех ты, Душенька, нарядах хороша» становится не просто эхом лафонтеновского: «Нимфы же твердили ей, что она хороша во всех нарядах, в чем она сама себе никогда не признавалась» (Лафонтен, 1964, 27), но превращается в поговорку, остается в национальной памяти, свидетельствуя о непреходящей популярности произведения.

Богданович избирает в качестве образца античный и французский источники, заимствуя у них внешний, развлекательно-игровой пласт сюжета. Сокращая «Любовь Психеи и Купидона» примерно на треть, он обогащает старую фабулу новыми подробностями, отступлениями, авторскими сентенциями. Признавая пальму первенства за своими предшественниками, Богданович намечает важнейшее различие с Апулеем и Лафонтеном, обусловленное стихотворной формой текста. В «Душеньке» использован вольный ямб со свободной рифмовкой (до тех пор применявшийся лишь в баснях), что свидетельствует о постепенном переосмыслении автором строгих норм классицизма:

[...] Я формой строк себя не беспокою
И мерных песней здесь порядочно не строю
Черты, без равных стоп, по вольному покрою,
На разный образец крою (Богданович 1957, 46).

Несмотря на то, что в «Душеньке» ещё сохраняются некоторые черты классицистической поэтики (такие как выбор классического сюжета, открыто морализаторская концовка поэмы и др.), ей не свойственна чёткость жанровых признаков. Поэма Богдановича представляет собой не просто пересказ античного сюжета, а травестию, его шутивную перелицовку. Эта художественная особенность текста Богдановича тонко подмечена ещё и Н. М. Карамзиным:

«Душенька» есть легкая игра воображения, основанная на одних правилах нежного вкуса; а для них нет Аристотеля. В таком сочинении все правильно, что забавно и весело, остроумно выдуманно, хорошо сказано. Это, кажется, очень легко – и в самом деле, не трудно, – но только для людей с талантом (Карамзин 1964, 206).

Жанровая природа поэмы достаточно сложна. Истоки жанра «Душеньки» восходят к бурлеску (от ит. *burla* – шутка, фарс, буффонада) Поля Скаррона «Перелицованный Вергилий» и ирои-комической поэме Буало «Налой», которые связаны ещё с античной «Батрахомиомахией». По своим эстетическим задачам тексты разнятся: если Скаррон в своей поэме комически снижает язык и персонажей «Энеиды» Вергилия, Буало же, не принимая резкой комедийной настроенности бурлеска, предпочитает, напротив, возвышать низкое.

В русской литературе XVIII века бурлеск и ирои-комическая поэма жанры равны как жанры «в своем праве на существование, равны они и в целевых установках (увеселение читателя), и разнятся лишь в формальных способах достижения цели (в первом случае «высокие дела» излагаются пренебрежительными словами», в другом, напротив, «высокие слова на низкие дела»)» (Николаев, 2000, 17). Стоит отметить, что Богданович, во многом полемизирующий с принципами низового бурлеска во второй редакции поэмы, ориентируется не столько на классическую поэтику Н. Буало («Поэтическое искусство», 1674), но и на «Епистола о стихотворстве» (1747) А. П. Сумарокова, которая закрепляет на русской почве обе формы французской комической поэмы.

«Душенька» Богдановича представляет собой синтетический жанровый гибрид, в котором равным образом сочетаются обе разновидности «смешных героических поэм», а возвышенное смешано с забавным. Это вполне закономерно для литературного процесса 1770-х–1780-х годов с его стремлением к созданию большого количества жанров-контаминаций, соединяющих в себе признаки высоких и низких жанров. Нарушая чистоту жанровой формы, Богданович разрушает и главный конструирующий элемент классицизма, включая в свою ирои-комическую поэму элементы эпоса в его пародийной форме.

Жанр «Душеньки» также иногда определяют как поэма-сказка, хотя сам Богданович со временем отказывается от этой жанровой дефиниции. В то время как первая редакция поэмы «Душенькины похождения» (1778) обозначена автором как «сказка в стихах», издание 1783 года имеет подзаголовок: «Душенька» – «древняя повесть в вольных стихах». Использование формы сказки в последней трети XVIII века освящено традицией, канонизированных литературной эстетикой того времени. Богданович в первой редакции поэмы также активно заимствует элементы «contes», образцы которой встречаются у Лафонтена.

Русская версия сказки обогащает и без того гривуазный сюжет многочисленными фантастическими подробностями, гиперболами и латентным эротизмом. Вероятно, именно эти особенности поэтики позволяют Л. Пинскому причислить автора «Душеньки» к эстетике рококо:

Рококо – искусство дворянского периода позднего абсолютизма. Своей аристократичностью оно отличается от искусства просветителей, более общенационального... Искусство рококо расцвело, прежде всего, во Франции. Но мы находим его и в Англии – у Попа, отчасти у Свифта, в Германии – у Виланда, в России – у Богдановича (Пинский 2002, 512).

На волне нового увлечения античностью, «Душенька» воплощает тенденцию «мифологизации» литературы последней трети XVIII столетия. В произведении Богдановича миф шутливо преобразен в сказку, которая приравнивается к античной мифологии: «В результате получается прихотливый, но органичный синтез двух фольклорных жанров, принадлежащих ментальности разных народов, греческого мифа и русской волшебной сказки, трагический по природе» (Лебедева, 2000, 222).

Античные мифотопонимы вольно смешиваются автором с пространством русской сказки. Оракул отправляет героиню к неведомой горе «за тридцать земель» (в классической волшебной сказке это пространство потустороннее), Геракл вместо палицы пользуется мечом-самосеком из «Кашеева арсенала», в саду Гесперид живёт Царь-Девушка, а Венере принадлежат «сытовая вода» и «кисельные берега» и т.п. Сохраняя античную мифологическую топику (Кастальские воды, Атлас, Парнас), Богданович использует технику «иронического намека», характерную для рокайльной литературы. Неслучайно Душеньку предлагают везти на вершину Парнаса, который традиционно ассоциируется с вершиной поэтического творчества.

Мифологически-сказочный мир поэмы густо заселен автором многочисленными персонажами. На это указывает и своеобразный изобразительно-выразительный прием Богдановича, который можно условно обозначить как мифологическая гиперболизация. Особенностью поэтической манеры

Богдановича является нарочитое использование формы множественного числа: «весельи», «смехи», «летучи дромадеры» (верблюды), «зефиры» и т.п. Первичная семантика мифологического образа при этом стирается, приобретает нарицательный смысл, категорию числа, написание с маленькой буквы.

Такое использование античного материала даже наводит Б. Томашевского на мысль о том, что «Душенька» написана в жанре «гиперболического сказа»:

Этот гиперболизм рассказывания выражается в гипертрофии сказовых деталей, имеющих характер гротеска. Наряду с гиперболизмом внешних образов и сказовых деталей этот жанр избегал психологических мотивов, весьма характерных для сказовой манеры Лафонтена, особенно в «Психее» (Томашевский 1960, 231–232).

Персонажи греко-римской мифологии обрисованы в поэме с лукавой иронией травестики, в насмешливо-пародийном свете. Юнона в поэме, оставив Олимп, бежит за мужем «в горы и в леса», Сатурн – «без зуб, плешив и сед, с обновой морщин на старолетней роже» (Богданович, 1957, 76), а Юпитер «дик, как вепрь иль бык» и т.п. Иронически-вольное обращение к античному материалу, однако, почти никогда не переходит в намеренную грубость и натурализм, даже когда перелицовывается традиционный эпический образец (Ср. «Илиада» Гомера).

Эстетическая позиция автора связана с рокайльной традицией, которая отрицает эпическое, и обращается к частному. Юмор и ирония Богдановича лишены грубоватого комизма, присущего бурлеску. Свою установку на простоту и ироническую, хотя отнюдь не бурлескно-пародийную трактовку античного сюжета автор «Душеньки» определяет в самом начале поэмы:

Не Ахиллесов гнев и не осаду Трои,
Где в шуме вечных ссор кончали дни герои
Но Душеньку пою (Богданович 1957, 46).

Христианское мироощущение эпохи находит отражение в поэме, изменяя хронотоп оригинального сюжета. Так, Зефир, возносит героиню в рай, а не спускает в долину, как это было у Апулея. Однако, это рай, населенный мифологическими персонажами, лишенный традиционного значения – в его описания, как и в случае с Версалем, вплетаются вполне реальные пейзажи екатерининских дворцов. Органично в игровую атмосферу мифа-сказки вписываются реалии XVIII века, которые в сочетании с античными мотивами придают поэме ироническую окраску. Упоминаний о современности – множество. Богданович активно вводит в произведение быт своего времени: Душеньке «велели сухари готовить для дороги», её сёстры «опрыскались водами, намазались духами»; Венера же велит заложить (!) «шестнадцать почтовых зефиров», как лошадей и т. п.

Избыточность мифологического материала акцентирует условность, сказочность, несерьезность происходящего, и несовместима с истинным содержанием мифа архаического, который осмысливает мир, а не украшает его, стремясь к задаче сказки – развлекать, поучая. Переосмысление отношения к античности в «Душеньке» синхронно исканиям литературы последней трети XVIII века. Их иллюстрирует, например, статья Богдановича, выпущенная им в 1775 году в «Собрании новостей» и приуроченная к переводу «Илиады» Якимова.

В своей статье Богданович иллюстрирует полемику между «любителями древности» и «нововерцами» (ср. во Франции спор древних и новых), представляя более развернуто позицию нововерцев. «Нововерцы» упрекают Гомера в том, что тот старается более хорошо сказать, чем хорошо мыслить, не приемлют они и такие особенности эпического стиля, как уподобления, эпитеты и частые повторения. Богданович высказывает собственную авторскую позицию в финале статьи, предлагая подражать некоторым красотам Гомера, но учитывать эстетические требования современности.

Определённый сдвиг в сторону рокайльной традиции наблюдается и в области стиля. Богданович был учеником М. М. Хераскова, и творчество его сложилось в какой-то степени в рамках этой стилистической традиции. Однако, в отличие от «Россияды», язык «Душеньки» необычайно лёгок, порой даже близок к разговорному, что было несомненно прогрессом для литературы того времени. «Ни так, ни сяк», «много врак», «ни с кем не дружка», «заплакала, как дура» – конечно, это еще не пушкинский язык; в произведении много просторечных оборотов, старославянизмов: «вещает», «втуне», «вопить»... Однако с каждой редакцией поэмы, автор совершенствует стиль, добиваясь языкового единства.

Несмотря на то, что французское и русское произведения разделяет почти столетие, они формируются в примерно схожем историческом и литературном контексте. Это абсолютистское государство с образом просвещенного монарха в центре, которое порождает регламентированную систему классицизма. Однако, и повесть Лафонтена, и поэма Богдановича не вписываются в эту нормативную эстетику. Сложность жанровой структуры обоих авторов объясняется тем, что их произведения включают в себя поэтику нескольких направлений: классицизма, выступающего в непосредственной связи с барокко и поэтикой зарождающегося рококо.

Создавая свой текст на стыке нескольких литературных направлений, Богданович также постепенно приходит к национальной индивидуализации характера. Главная героиня поэмы оказывается менее обобщенным персонажем, чем Психея Лафонтена. Национальная идентификация выводит этот характер за пределы классицистической литературы с ее несколько отстраненной типизацией. Душенька с ее простодушием, любопытством и непо-

средственностью, действительно, становится завоеванием литературы 1780-х годов (позже её черты отразились и в пушкинской Людмиле).

Богданович создает образ Душеньки, практически не опираясь на русскую литературную традицию: до ее появления в поэзии ХУШ века не было столь яркого женского характера, хотя уже существовала комическая опера Попова «Анюта». В тоже время ряд черт героини намечен ещё в русской журналистике 60–70-х годов. Как раз в это время в журналах идет настоящая полемика по поводу нового явления столичной жизни – появления состоятельных модниц, как их тогда называли щеголих (вспомним, что Душенька тоже «со вкусом щеголих обнвы надевала» (Богданович, 1957, 80).

Сатирическая журналистика 60–70-х годов противостоит некоторым изданиям, которые благосклонно относились к светским модницам и даже давали им полезные и шуточные советы, упрекая кокеток в глупости и в том, что они уловляли мужчин в свои сети и меняли их как «костюмы»: «Нахалки женского пола занимают в обществе место одинаковое с теми в лесу грибами, кои на тоненьких, пустых и гнилых растут ножках. Известно, что простой народ все оные роды грибов означает одним названием – поганых» – едко иронизировал «Живописец» (Покровский, 1903, 67).

Описание типичной щеголихи, которое дает «Живописец» в одной из своих сатирических статей 1772 года:

она прехитро себя украшает, [...] и вежды свои ощипывает, [...] уста с улыбкой отверзает и все составы к прелести ухищряет, и многия души огнепальными стрелами устреляет; яко ядом зловонным, виденьем своим, юных убивает (Покровский 1903, 123),

легко угадывается в описании Душеньки, которое дает ей завистница-Венера:

Она же, Душенька, имея стройный стан,
Прелестные глаза, приятную усмешку,
Богиню красоты не чтит и ставит в пешку;
Она же взорами сердцам творит изъян,
Богиней рядится и носит хвост в три пяди (Богданович 1957, 107).

Образ щеголя появляется в 1750 году в русской комедии Сумарокова («Чудовищи»), а также тесно взаимосвязан с русской действительностью, ориентированной на заимствование норм поведения, одежды и предметов быта французской аристократии. Однако для Богдановича-журналиста, скорее всего, была более актуальна журнальная полемика, которая активно транслировала интерес к светской жизни модниц:

Великая громада книг,
И малых и больших,
Ее от чтения сначала отвращала,
Но скоро Душенька узнала,
Что разум ко всему возможно приучать (Богданович 1957, 92).

Образ Душеньки в поэме, однако, не сводится к тому корыстному, тщеславному и глупому персонажу, которым была щеголиха на страницах сатирических журналов, поскольку, в отличие от щеголих, она является носителем просветительских идей. Позиция Богдановича в этой журнальной полемике компромиссна, он изображает свою героиню с известной долей рокайльной снисходительности к человеческой природе.

Таким образом, «Душенька» – поэма, не рассчитанная на серьезность, она слишком условна, слишком развлекательна, имеет игровую природу. Античный сюжет разворачивается в тексте Богдановича до мельчайших подробностей и оформляется в соответствии с эстетической задачей автора, которая обозначается в самом начале произведения. Характерной чертой поэмы можно считать ироническую переоценку мифопоэтического материала и двойственность авторских оценок, что вполне может указывать как на жанровую специфику поэмы, так и на стилистику литературы рококо.

Сложность жанровой природы текста Богдановича определяется взаимодействием традиций бурлеска, ирои-комической поэмы и комической сказки. Контаминация мифа, сказки и аллюзий на современность соответствует жанровой структуре поэмы, которая сохраняет игровой тон и стремление к орнаментальности повествования, присущие Апулею и Лафонтену. При этом у Богдановича мифологический материал подвергается еще большей гиперболизации: мир его поэмы сказочен, проникнут современным бытом и подвергается христианизации, что отражается как на образной системе, так и на организации пространства.

Легкость языка, яркость образа главной героини предопределили успех «Душеньки». Поэма оказала существенное влияние на развитие русской литературы. Сохраняя сюжетную основу античной сказки, Богданович создает совершенно новое произведение, которое могло возникнуть только на русской почве. Общность поэтики французской и русской версий касается, в основном, трансформации формы апулеевского источника. И Лафонтен, и Богданович, подвергают травестийной переоценке античный сюжет и демонстрируя диалектику традиционного и индивидуально-авторского, приходят к созданию жанровых гибридов, новой экспериментальной формы.

Библиография

- AVERINTSEV, S./ANDREYEV, M./GASPAROV, M. et al. (1994), Kategorii poetiki v smene literaturnykh epokh. V: Istoricheskaya poetika: literaturnyye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya. Moskva, 3–38. [Аверинцев, С./Андреев, М./Гаспаров, М. и др. (1994), Категории поэтики в смене литературных эпох. В: Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания. Москва, 3–38.]
- BOGDANOVICH, I. (1957), Stikhotvoreniya i poemy. Leningrad. [Богданович, И. (1957), Стихотворения и поэмы. Ленинград.]
- KARAMZIN, N. (1964), Izbrannyye sochineniya. T. II. Moskva/Leningrad. [Карамзин, Н. (1964), Избранные сочинения. Т. II. Москва/Ленинград.]
- LA FONTAINE, J. (1964), Lyubov' Psikhei i Kupidona. Moskva/Leningrad. [Лафонтен, Ж. (1964), Любовь Психеи и Купидона. Москва/Ленинград.]
- LEBEDEVA, O. (2000), Istoriya russkoy literatury XVIII veka. Moskva. [Лебедева, О. (2000), История русской литературы XVIII века. Москва.]
- NIKOLAYEV, N. (2000), Russkaya literaturnaya travestiya. 2. pol-na XVIII – 1. pol-na XIX vv. Arkhangel'sk. [Николаев, Н. (2000), Русская литературная трагедия. 2-я пол-на XVIII – 1-я пол-на XIX вв. Архангельск.]
- PALIYEVSKIY, P. (1979), Literatura i teoriya. Moskva. [Палиевский, П. (1979), Литература и теория. Москва.]
- PINSKIY, L. (2002), Renessans. Barokko. Prosveshcheniye. Moskva. [Пинский, Л. (2002), Ренессанс. Барокко. Просвещение. Москва.]
- POKROVSKIY, V. (1903), Shchegoliki v russkoy literature XVIII veka. Moskva [Покровский, В. (1903), Щеголихи в русской литературе XVIII века. Москва.]
- TOMASHEVSKIY, B. (1960), Pushkin i Frantsiya. Moskva. [Томашевский, Б. (1960), Пушкин и Франция. Москва.]

